

Los dibujos de Ventura Rodríguez para el transparente de la Catedral de Cuenca

Por Pedro NAVASCUES PALACIO

(Encargado de Cátedra de la Escuela de
Arquitectura de Madrid)

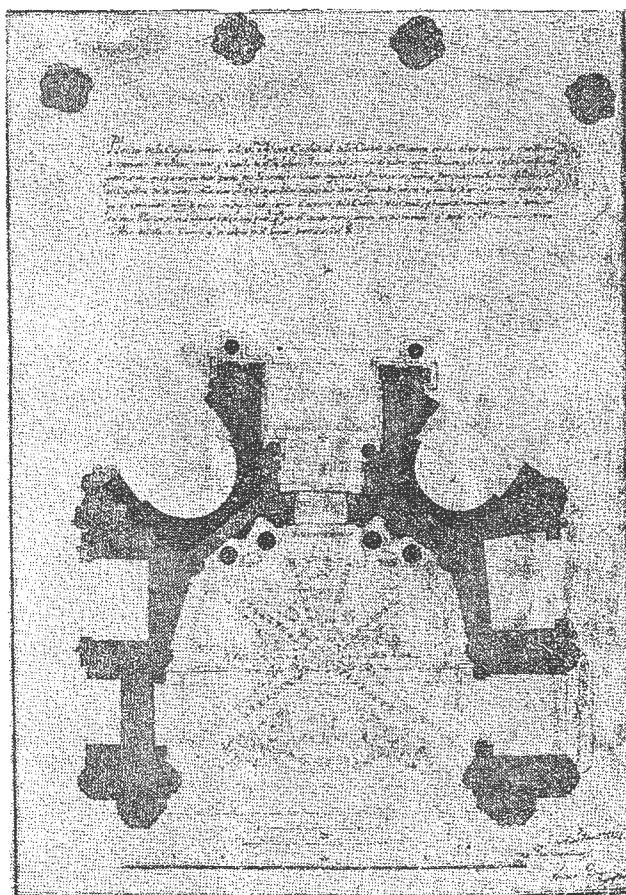
«Son dos los motivos que me han impulsado a escribir estas líneas sobre los dibujos que don Ventura Rodríguez hiciera para el transparente de la Catedral de Cuenca. Uno, el hecho de su parcial publicación hace años por Francisco Iñiguez (1), y otro el de que en los últimos trabajos sobre la Catedral conguense, figuren estos dibujos como perdidos (2), y que felizmente, adelantémoslo, no es así.

Dichos dibujos, que estuvieron siempre en la Catedral, donde los vio Ponz (3) y de los que tomó algunos apuntes para el grabado que incluye en su "Viaje de España", figuraron como del arquitecto Francisco Iñiguez en la exposición del "Libro Español de Arquitectura y de Antiguos Dibujos Ejemplares", celebrada en la Biblioteca Nacional de Madrid, en el año 1948, reproduciendo uno de ellos L. Menéndez Pidal en su comentario a dicha exposición (4). Más tarde, en 1949, Francisco Iñiguez, en un breve trabajo sobre Ventura Rodríguez (5), reproducía tres de los cuatro dibujos que componen la serie, dando rápida noticia de ellos, a la par que indicaba que dichos dibujos pasarían al "Museo de Arquitectura". Los dibujos quedaron desde entonces en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde recién enmarcados se conservan en un seguro lugar.

Se trata de cuatro dibujos que muestran la planta de la capilla mayor con las capillas que envuelven exteriormente el presbiterio (lám. 1), dos alzados con sus plantas correspondientes de las capillas Mayor y de San Julián (láms. 2 y 3), y una sección transversal de estas dos últimas mostrando el artificio del transparente (lám. 4). Sus medidas son de 690 por 470 mm., estando delineados y lavados con tinta china y aguadas de color oro, azul, ocre, verde y amarillo, ya muy perdidas. Los cuatro dibujos se hallan fechados en Madrid, el 4 de octubre de 1752, y firmados: Ventura Rodríguez. La escala viene medida en pies castellanos.

No hay que insistir en que la ejecución del dibujo es apuradísima y de una técnica extraordinaria, con todo el rigor que exigiría el dibujo académico, pero sin la frialdad que muchas veces se percibe en éste.

Llama la atención no sólo la calidad del dibujo de los elementos arquitectónicos que, trazados a regla y compás, adquieren gran plasticidad merced a las medias tintas y al constante matizado de las luces,



(Lám. 1)

proyección de sombras, etc., sino que sorprende también la frescura y el desenfadado del dibujo de figura que representa la futura escultura (láms. 5, 6 y 7).

(1) Iñiguez, Francisco: «La formación de don Ventura Rodríguez», Archivo Español de Arte, 1949, núm. 86, páginas 1939-141.

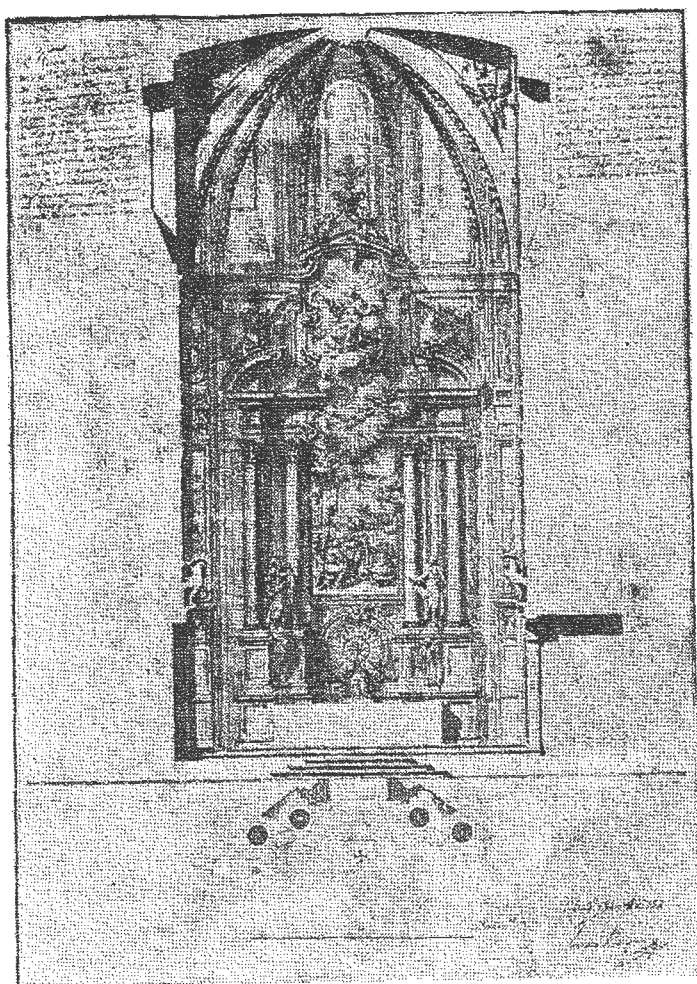
(2) Sanz Serrano, Anselmo: La catedral de Cuenca, Madrid, 1959, pág. 78.

(3) Ponz, Antonio: Viaje de España, ed. de Aguilar, Madrid, 1947, pág. 250 y ss.

(4) Menéndez Pidal, Luis: «Exposición del libro español de arquitectura y de antiguos dibujos ejemplares», Arquitectura, 1948, núm. 75, pág. 113.

(5) Iñiguez, Francisco: ob. cit., láms. III, IV y V.

El primer dibujo, el de la planta del presbiterio con la serie de capillas abiertas al deambulatorio (lám. 1), muestra la idea inicial de Ventura Rodríguez y que sólo en su parte más importante se llevó a cabo. Se trataba fundamentalmente de acondicionar el presbiterio con un nuevo altar mayor, el cual debía estar unido a través de un "transparente" con la capilla que, en honor a San Julián, se abría inmediatamente detrás. Esta obra planteaba un problema grave cual es el del poco espacio de que disponía el arquitecto para acondicionar la nueva capilla de San Julián entre los recios contrafuertes de lo que en otro tiempo fue exterior del ábside mayor de la catedral. Para ello cortó con



(Lám. 2)

gran atrevimiento y sabiduría los contrafuertes centrales, a la vez que reforzaba interiormente los machones que delimitan las capillas contiguas (hoy capillas de San Roque y de los Pesos), confiando en ellos para absolver el empuje de la bóveda. Con esto consiguió un espacio rectangular, con una cierta profundidad, para la capilla nueva de San Julián. Al propio tiempo la planta que comentamos recoge el rompimiento proyectado en la actual Capilla Vieja de San Julián (donde estuvieron los restos del santo patrono hasta su traslado a la capilla nueva),

para facilitar el acceso al presbiterio viniendo de la sacristía, si bien esto último no se llegó a realizar (6). Frente a esta puerta, y para equilibrar la disposición interna del presbiterio, se abriría un hueco falso haciendo pendat con el primero. Contrazo más fino se indican los adornos que recibiría la bóveda en sus nervios y plementos, a base de guirnaldas, estrellas y ángeles.

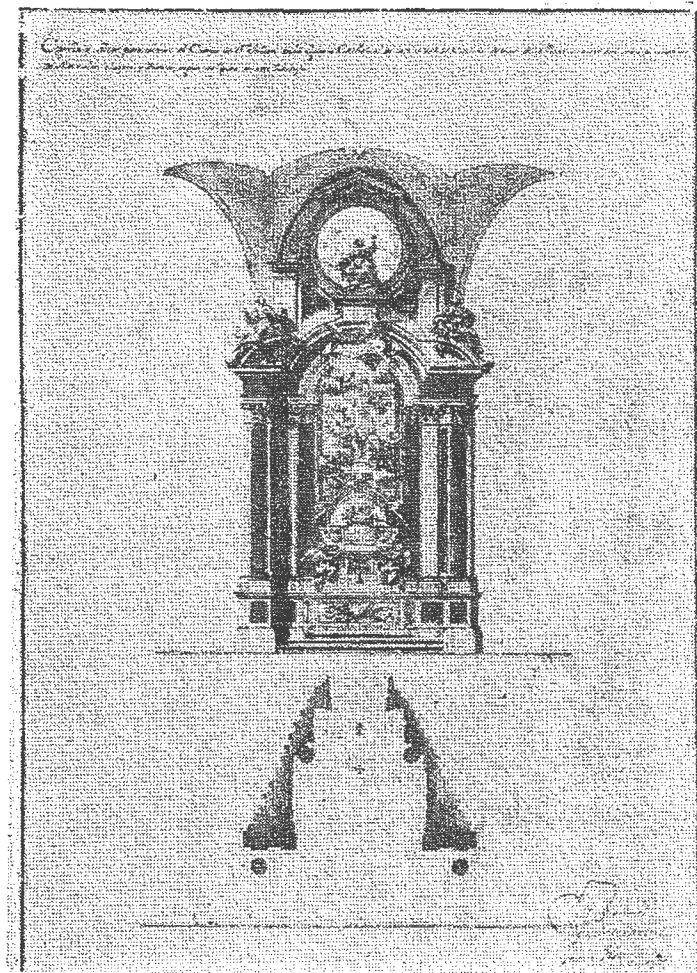
El dibujo se acompaña de un texto que dice: "Planta de la capilla maior de la Sta. Yglesia Cathedral de la Ciudad de Cuenca con las obras nuevas que se án de executar de Altar maior, y Capilla de Sn. Julián; las quales señala el color negro obscuro, y el claro la fabrica vieja: previniendo que para que todo quede con la correspondiente seguridad, y firmeza és preciso fortificar; con buena sillaría, las dos capillas de los lados señaladas número 1 y 2, dejándolas reducidas como va figurado; y este reparo ha de ser lo primero que se ponga en execucion, afin de poder, con seguridad, ganar el espacio de la capilla del Santo, y hacer el rompimiento (qe. demuestra esta planta, y sus adjuntos alzados) para qe. por el quéde transparente en disposición qe. desde el Altar maior se véa la Urna del Santo Cuerpo, qe. se colcca en el lugar de esta señal P-X".

El segundo dibujo, con la planta y el alzado del Altar Mayor (lám. 2), nos muestra lo siguiente. En primer término y a la derecha, la puerta que se abriría en la Capilla Vieja de San Julián, y enfrente, a la izquierda del dibujo, el mencionado hueco falso. Al fondo el Altar Mayor, compuesto de un orden único de columnas corintias, sobre las que apoya un entablamento con frontón partido y de brazos curvos, y encima un ático de curiosa traza borrominesca, con la figura radiante de Dios Padre, en relieve. A sus pies el Espíritu Santo, muy disminuido por el actual relieve de la Virgen con el Niño. ocupa la calle central del retablo con el tema del nacimiento de la Virgen, tema éste que fue sustituido por el actual relieve de la Virgen con el Niño. En los intercolumnios y sobre unas ménsulas con cabezas de ángeles, se encuentran San Joaquín y Santa Ana, en bulto redondo. Sobre los frontones aparecen otras figuras de ángeles. Encima de la mesa de altar, Ventura Rodríguez ideó un curioso y barroco sagrario —no ejecutado— de pequeñas proporciones, para que no interrumpiera la vista del transparente circular que comunica con la capilla de San Julián. En la parte baja del dibujo aparece la planta del altar mostrando su movida traza, la dislocación de sus ejes, y las curvas y contracurvas de los entablamentos, todo ello en estrecha ligazón con el barroco romano como luego diremos.

En cuanto a los materiales y colores de este soberbio proyecto, lo más indicado es reproducir el breve texto que acompaña a este alzado: "Nuevo Altar maior de la Santa Yglesia Cathedral de la

(6) Larrañaga en su guía **Cuenca** (Cuenca, 1966, 2.^a ed.), pág. 176, dice, citando a Mateo López, que la Capilla Vieja de San Julián «era puerta de entrada a la Capilla Mayor».

Ciudad de Cuenca, qe. ha de ser construido de Jaspes, Mármoles y Bronces, con el resto del adorno de la Capilla maior de estuco: cuicos colores de Pie-

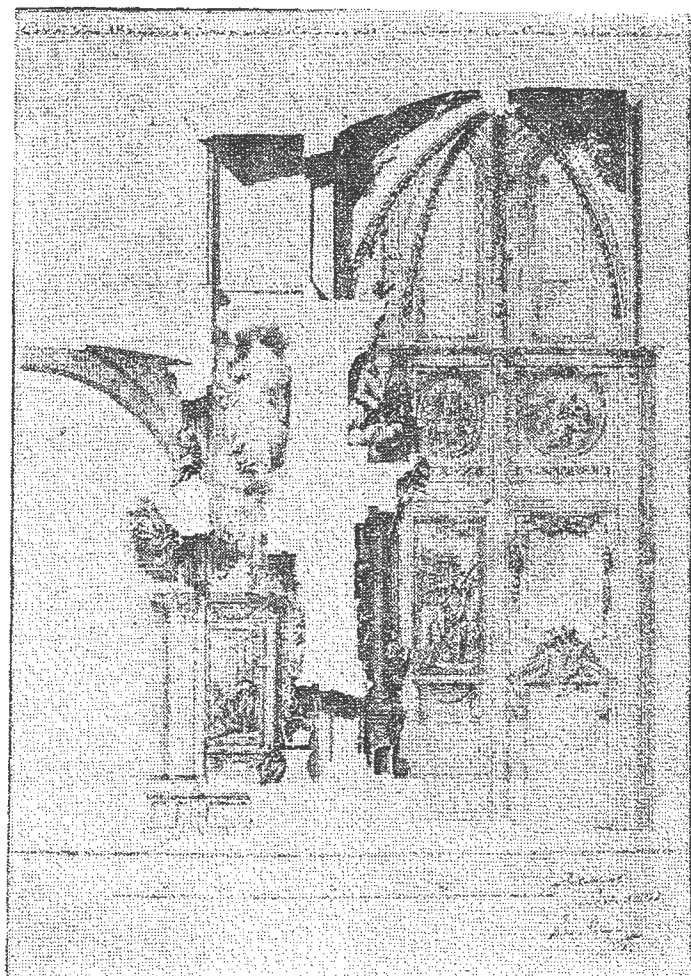


(Lám. 3)

dras van significados del modo qe. ha de ser el casamento; sirviéndose del Jaspe amarillo de la Cierua, ó del qe. áy cerca de villa maior en la mancha, pa. las molduras, y cuerpos de Arquitectura, qe. és lamaior cantidad qe. se necesita; y para el verde, de que deven ser las Columnas, frisos, y vaciados será preciso traerlo de Granada, respecto de no averlo en otra parte más cerca; pero atendiendo a ser piezas de magnitud las Columnas, y que quizá no sea fácil sacarlas pr. dudar de los fondos de la cantera, tengo por combeniente se ága todo lo qe. vá significado de esta piedra, encostrado de chapas. La Escultura deverá ser de mármol blanco. Y lo expresado de color de oro, de bronce dorado".

El tercer dibujo que dice "Capilla y Altar para colocar el Cuerpo de Sn. Julián en la Yglesia Cathedral de la Ciudad de Cuenca detrás del Altar maior, que se ha de construir de Mármoles, Jaspes y Bronces, según se figura en este dibujo", muestra además la planta de dicha capilla (lám. 3). Ventura Rodríguez dispuso allí en un espacio que a pesar de todo resultaba angosto, un juego de columnas y pilastras corintias en ritmo A-B-A: A-B-A, marcando los distintos diafragmas del espacio real. El orden corintio soporta un entablamento que se ar-

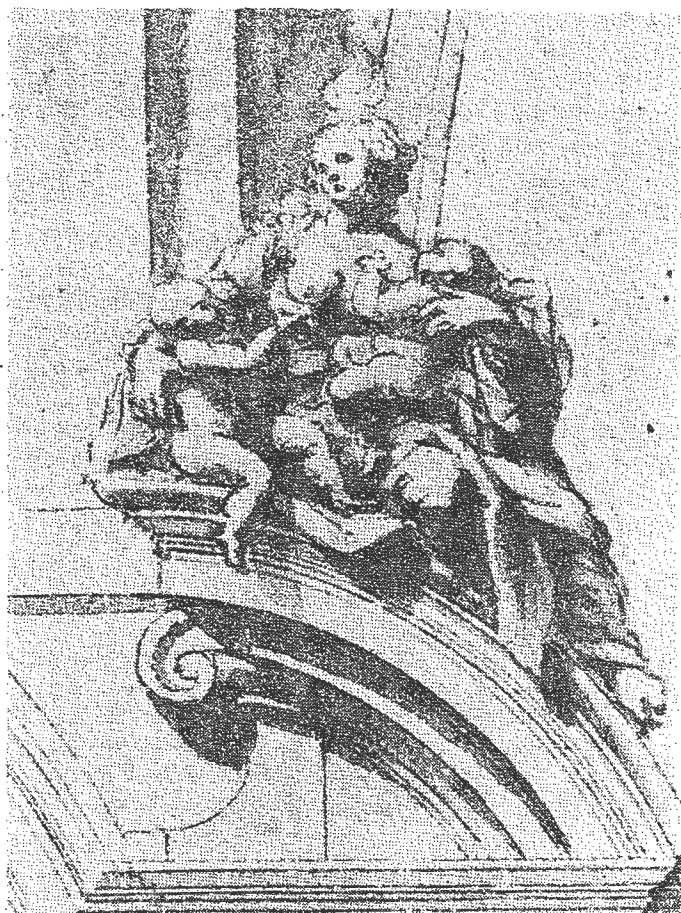
quea en su centro, como queriendo regenerar el perfil curvo del frontón partido. Dicha curvatura del entablamento viene exigida por la composición de la calle central del retablo-capilla, ya que la sucesiva superposición de los elementos (mesa de altar-urna con reliquias de San Julián-transparente-relieve con la entrega de la palma a San Julián), con una dinámica ascendente, netamente barroca y muy típica del siglo XVII, obliga al entablamento a ceder, pero sin llegar a romperse como haría un arquitecto barroco del siglo XVIII, pongamos por caso José de Churiguera o Pedro de Ribera. Digamos de paso que así como en el proyecto original el gran relieve del santo termina en la parte alta horizontalmente, encajando mal con el medio punto que le cobija, en su realización posterior se mejoró al ajustarlo al intradós del arco. Rematando el conjunto se abre un tondo, bajo incompleto frontón, que está en relación con el juego de espacio-luz que anima toda esta obra de Ventura Rodríguez y que se pormenoriza en el siguiente dibujo. A contraluz y sobre el tondo aparece una alegoría de la Fe, acompañada, más abajo, por la Esperanza y la Caridad (lám. 6). Bajo la clave un ángel sostiene la leyenda "Julianus (est) nomen eius".



(Lám. 4)

El cuarto y último dibujo, cuyo texto dice "Corte sre. la linea A. B. de la planta, qe. demuestra un costado de la Capilla maior de la Sta. Yglesia Ca-

thedral de la Ciudd. de Cuenca, y de la Capilla de S. Julián" (lám. 4), deja ver el "secreto" del transparente de Cuenca, muy distinto del de Toledo, con el que poco o nada tiene que ver, por lo que no compartimos la opinión de Iñiguez cuando dice que el transparente de Cuenca "repite enfriada la mis-



(Lám. 5)

misima idea de Tomé en el "Transparente" de Toledo" (7). A nuestro modo de ver existe una diferencia sustancial, a saber: en Cuenca la luz procede del mismo interior de la capilla-retablo, es decir, irradia de dentro hacia fuera y sorprende al espectador de frente, en una solución de luz cenital frecuente en la arquitectura barroca del siglo XVII, mientras que en Toledo, la capilla-retablo recibe su iluminación desde fuera, casi diríamos que viene de detrás del espectador viéndose él mismo incluido

dentro de aquel artificio, todo ello muy propio del efectismo teatral de la arquitectura rococó del siglo XVIII. Digamos también que Ventura Rodríguez supo solucionar acertadamente la linterna de captación de luz para la nueva obra, sin con ello interrumpir el normal paso de luz al presbiterio sobre el altar mayor. Recordemos que Narciso Tomé en Toledo se llevó esta linterna sobre la línea de apoyos que separan las dos naves de la girola, dando lugar a una focalidad oblicua sobre la capilla-altar que ilumina aquella zona de modo indefinido, mientras que en Cuenca la total "canalización" de la luz produce un resultado distinto y de límites muy definidos.

Este dibujo muestra también el transparente propiamente dicho, que pone en comunicación el presbiterio y la capilla de San Julián, a la altura del sagrario y de la urna con los restos del santo obispo. En el presbiterio se ve igualmente la decoración de los muros laterales, la mencionada puerta de paso a la girola, de corte manierista más que barroco, una gran inscripción, dos medallones en lo alto con San Marcos y San Mateo, y un bello relieve de la visitación. En la parte de la capilla de San Julián se ve un relieve con una escena de la vida del santo (¿curación de un enfermo?).

Todas estas trazas pertenecen a los años de formación de Ventura Rodríguez, cuando construía la iglesia de San Marcos de Madrid, y todavía no había empezado el camarín del Pilar de Zaragoza, pero sobre todo pertenecen a los años en que con motivo de la construcción del nuevo Palacio Real de Madrid, Ventura Rodríguez trabajó y se formó con Juvara y Sachetti. Como dice acertadamente Lafuente Ferrari, los colosales proyectos de estos dos maestros italianos para el Palacio Nuevo pasaron por los lápices y compases de Ventura Rodríguez, dejando en él una huella imborrable y a la que nunca llegó a renunciar (8). Estas y otras consideraciones han llevado a otros autores como Fernando Chueca a considerar a Ventura Rodríguez como un "discípulo de la escuela barroca romana" (9). En efecto, el transparente de la catedral de Cuenca rezuma detalles que proceden de Bernini, Borromini y Rainaldi, principalmente, siendo muy difícil la relación que Iñiguez quiere ver entre en el arte de Ventura Rodríguez y el de José Churriguera y Narciso Tomé (10). Como aspectos más destacables en rela-

(7) Iñiguez, Francisco: ob. cit., pág. 139.

(8) Lafuente Ferrari, Enrique: «Dibujos de Don Ventura Rodríguez o el sino de un gran arquitecto», *Revista Española de Arte*, 1933, núm. 6, pág. 306.

(9) Chueca, Fernando: «Ventura Rodríguez y la escuela barroca romana», *Archivo Español de Arte*, 1942, núm. 52, págs. 185-210. Para otros detalles de la vida y obra de Ventura Rodríguez puede consultarse la bibliografía recogida por Bubler en *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII*, Madrid, 1957, pág. 365. A estos trabajos habría que añadir los de Jesús Hernández Perera no recogidos por Kubler, tales como «Planos de Ventura Rodríguez para La Concepción de la Oratava», *Revista de Historia Canaria*, 1950, núms. 90-91, págs. 143-161, y «Ventura Rodríguez y la fachada de la catedral de La Laguna», *Las Ciencias*, 1958, núm. 4, págs. 696-706.

Por su parte, José Goñi Gaztambide ha publicado un documentado estudio sobre «La fachada neoclásica de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 1970, núms. 118-119, si bien no compartimos sus apreciaciones sobre que el proyecto de Ventura Rodríguez fue el peor de los que se presentaron para la fachada de la catedral de aquella ciudad (página 10).

(10) Véase nota núm. 1.

ción con el barroco romano podemos señalar la planta del altar mayor con un paralelismo equívoco entre los elementos de apoyo y los elementos sus-

relación con forma de iluminación cenital se pueden encontrar también antecedentes romanos tales como en la citada obra del Bernini o en la capilla Avila de Santa María in Trastevere, de Gherardi, seguidor de Cortona, etc. (12).

La obra fue ejecutada siguiendo muy de cerca el proyecto de don Ventura Rodríguez, pero perdió jugosidad al tiempo que se alteraron algunos detalles, quizá por la imposibilidad de dirigir personalmente la obra, lo cual en ésta y otras ocasiones le perjudicó bastante, pues sus proyectos —verdaderas obras de arte en sí— alcanzan una calidad que difícilmente superan sus realizaciones. Así ocurrió en Cuenca, donde José Martín de Aldehuela se convirtió en el regular ejecutante de Ventura Rodríguez, hecho que fue positivo para la transformación del



(Lám. 6)



(Lám. 7)

tentados. Ello está a la altura de los juegos que ofrecen retablos y fachadas romanas como San Andrés del Quirinal, de Bernini, por ejemplo. Por otra parte, tanto el ático del altar mayor, con su curioso remate a modo de frontón terminado en volutas, como toda la molduración que abriga al tondo "transparente" de la capilla de San Julián en lo alto, es algo que ha salido del barroco romano (fachada del Colegio de Propaganda Fide, de Borromini; cuerpos laterales de Santa María de la Paz y arranque de la cúpula de San Pedro al Corso, ambas de Cortona; remate de los balcones que dan al interior de la iglesia de Santa María in Campitelli, de Carlo Rainaldi, etc.). Incluso el efecto de luz, no del transparente en sí, que ya aparece planteado en la arquitectura española del siglo XVI, y que ya en el siglo XVII era muy frecuente (11), sino en

personal estilo de Aldehuela, pero que no benefició a la obra de Ventura Rodríguez (13). Mejor suerte le cupo a la escultura que corrió a cargo de Fran-

(11) En la iglesia del convento de Santa Ursula de Alcalá de Henares, una inscripción de 1648 habla de la obra del transparente y sagrario de aquella iglesia. Sobre otros ejemplos de transparentes españoles, véase Nina Ayala Mallory: «El transparente de la catedral de Toledo (1721-1732)», *Archivo Español de Arte*, 1969, núm. 167, nota 38. pág. 272-273.

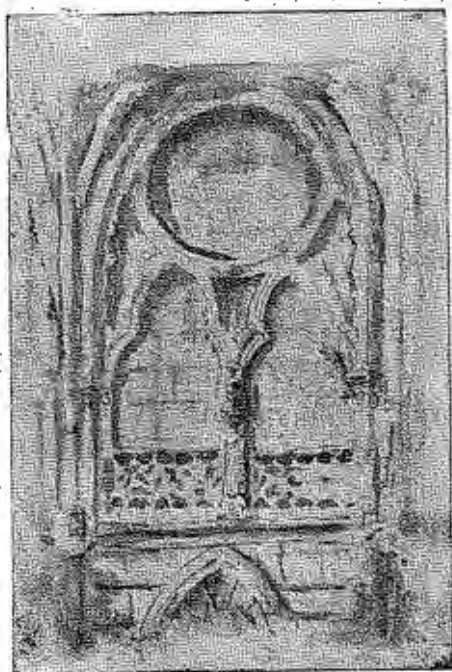
(12) Sobre estos aspectos véase la magnífica obra de Paolo Portoghesi: *Roma Barocca*, Cambridge (Mass.), 1970, donde el lector podrá encontrar plantas, alzados e interiores de los ejemplos aquí citados, así como otras muchas obras que podrían justificar el romanismo inicial de Ventura Rodríguez.

(13) Kubler, ob. cit., págs. 253 y 324.

Francisco Vergara, discípulo de Leonardo Julio Capuz y que terminó su formación en Roma (14).

El transparente de Cuenca, a decir verdad, ha pasado casi inadvertido a la crítica que se ocupó más de la polémica suscitada por la obra de Tomé en Toledo. Sin embargo, no faltan grandes elogios como los dispensados por Ponz, que le dedica un grabado y una carta casi entera en su "Viaje". Ponz, cuya predilección estética es de sobra conocida y que juzga espantado y con poca objetividad nuestra arquitectura "churruigueresca", dice al final de su comentario: "Esta es, en sustancia, la obra del Transparente de Cuenca, en cuya relación no puedo remediar que se me remuevan todas las especies que aún conservo del de Toledo..." (15). Con

ello no queremos sino significar la gran distancia que separa —estética y formalmente— a ambos transparentes, mediando apenas cincuenta años entre uno y otro. A nuestro juicio el transparente de Cuenca no indica en manera alguna una vuelta al orden tras la libertad del de Toledo. Ventura Rodríguez trabaja al margen de la obra toledana, sin entablar discusión con ella, de tal manera que no hay que ver en sus trazas tanto una restauración del clasicismo, como una lógica e ininterrumpida continuación de la arquitectura barroca romana. Por todo ello, al final, esta obra casi resulta arcaizante, en el sentido de que nos muestra cómo podía haber sido nuestra arquitectura del siglo XVII si no hubiera existido el pie forzado de Herrera que condicionó en parte su posterior evolución.



(14) Sobre Francisco Vergara se encontrará más amplia información en la obra de Antonio Igual Ubeda y Francisco Morote Chapa: **Diccionario biográfico de escultores valencianos del siglo XVIII**, Castellón de la Plana, 1933, págs. 129-131, y de los mismos autores: **Obras de escultores valencianos del siglo XVIII**, Castellón de la Plana, 1945, pág. 25.

Para otros detalles de la marcha de las obras y maestros menores que en ellas intervinieron, así como de los pagos y tasaciones, véase la bibliografía de las notas núms. 2, 3 y 6.

Naturalmente toda la historia de la obra se debe hallar en el libro de fábrica de la catedral, pudiéndose encontrar algunos datos también en el Archivo Municipal de Cuenca, del que transcribimos el siguiente documento, gracias a la amabilidad de la señorita María Luz Rokiski Lázaro, quien lleva ya mucho tiempo trabajando sobre la arquitectura cuense: «Sobre el arco de entrada a la capilla mayor, el cabildo de esta Santa Iglesia determinó se hiciese, como se ha practicado, una Magnífica capilla a la mayor costa de su fábrica, trayendo para ella unos medallones de Roma, tan bien formados que parece que el arte no los puede adelantar, jaspes de Granada, y todas las otras cosas que la constituyen de la mayor autoridad, para colocar la mencionada Arca o Urna que contiene el citado glorioso cuerpo de nuestro Patrón...» (Arch. Mun. de Cuenca, núm. 4288, año 1760, leg. 431, exp. 22). El interés de los datos aquí transcritos estriba en que al parecer la entrada primitiva al presbiterio se efectuaba por detrás del altar mayor, de tal manera que con anterioridad al transparente de Ventura Rodríguez, ya existía allí un hueco (?).

(15) Ponz: ob. cit., pág. 253.